
フリードリヒ・ヴィークの音楽教育法

杉山 真佑美

1. はじめに

19 世紀にクララ・ヴィーク＝シューマン (Clara Wieck-Schumann 1819-1896) ほど長期にわたって、常に第一線で活躍し続けた女性音楽家はいないと言っても過言ではないだろう。同時代に活躍し、しばしばクララと対照的に研究されるフェリックス・メンデルスゾーン1)の姉であるファニーは、非常に優れた音楽的才能を持っていたにもかかわらず、父親から反対され、職業として音楽活動することは許されなかった¹⁾。当時のほとんどの女性はこのように、結婚後、家庭のために良き妻、良き母として尽力することが求められ、公の場で音楽活動することを断念せざるを得なかったのである。しかしながらクララは、ロベルト・シューマン (Robert Schumann 1810-1856) の妻であり、7 人の子をもつ母であると同時に、生涯のうちに演奏家・作曲家・楽譜の校訂者・ピアノ教師という肩書を得て、晩年まで音楽活動を行った。クララをこのような偉大な女性職業音楽家に育てあげたのは、父であり教育者であったフリードリヒ・ヴィーク (Friedrich Wieck 1785-1873) である。

本論文では、19 世紀における音楽と女性の関係性をみていき、当時のピアノ教育とヴィークの音楽教育法を比較することで、彼の教育法の特徴を見出し、クララが父によって受けた影響を考察する。

2. 19 世紀における女性とピアノ

2.1. 父ヴィークと娘クララの関係性

神童という語は、「精神的な早熟」を意味する語として 18 世紀に初めて用いら

1) ファニー・メンデルスゾーンについては以下を参照。小林 (編) (1999)、81-100 ページ。リーガー (1985)、243-248 ページ。

れるようになった²⁾。フライア・ホフマンは当時の音楽の世界における神童の人数について以下のように記している。

1750 年から 1850 年の間に、神童として登場して名前の残っている約 300 人の演奏家のうち、約 100 人が女の子である。³⁾

神童と見なされていた女の子の人数は全体の 3 分の 1 を占めており、クララもその一人であった。1831 年にヴァイマルに演奏旅行に行った際、ゲーテから「才能ある芸術家クララ・ヴィークのために」という銘文を刻んだメダルを与えられ⁴⁾、1838 年にウィーンで演奏したとき、18 歳の若さ、新教徒、外国人、そして女性の立場としては異例の「王室帝室室内楽奏者」の称号を与えられ、皇帝は彼女を「天才少女」と呼んだ⁵⁾。

また、結婚をして演奏活動を引退していく女性音楽家が多くみられる中、クララがライプツィヒのゲヴァントハウスに出演した回数は 1828 年から 1881 年の活動期間の間に 74 回であり、他の女性ピアニストや男性ピアニストに比べてはるかに多い⁶⁾。1832 年から始まったクララの演奏旅行においては、1888 年までの間にドイツ以外で 38 回行われた⁷⁾。当時の演奏旅行は困難や危険を伴うものであり、特に女性が一人で旅に出ることは危険であったことから男性に同伴してもらうべきだと考えられていた⁸⁾。ヴィークの保護下にあった頃は、彼がクララの全ての演奏旅行の手筈を整え、常に旅行に付き添っていた。しかしヴィークがクララとロベルト・シューマンとの結婚に反対し、彼女と決別してからは、夫のロベルトも病弱であったために男性を伴わずに旅行に出ることもあった。

ヴィークはクララが 5 歳の時からこの決別の直前まで、彼女の教育にあたった。この父子の関係は、かなり特異なものであったといえる。ヴィークはクララを家庭の収入のために働かせ、また彼女が演奏会で成功し、名声を得ることで自身の

2) ホフマン (2004)、330 ページを参照。

3) 同上、338 ページ。

4) ライク (1987)、55 ページを参照。

5) 同上、17 ページを参照。

6) 同上、581-582 ページを参照。

7) 同上、556-558 ページを参照。

8) ホフマン (2004)、315 ページを参照。

教育者としての地位を高めようとし、自らの目的のためにクララを利用したのである。フライア・ホフマンは著書の中で、「フリードリヒ・ヴィークは、娘のクララが生まれる前からすでに、『生まれてくる子どもが女の子だったら、偉大な芸術家に育てあげてやろう』と考えていた」⁹⁾、と述べているように、彼は自分の思い通りに育てるためには、男の子よりもむしろ謙虚で素直な女の子の方が容易であり、また女の子は必ずしも学校へ行く必要のなかったことから、ピアノの練習のために全ての時間を管理することができると考えた。

クララが初めてライブツィヒのゲヴァントハウスで演奏したのは、1828年、彼女が9歳の頃であり、ヴィークの弟子であるエミーリエ・ライヒョルトとの共演でモーゼの行進曲によるカルクブレンナーの変奏曲を演奏し、喝采を博した¹⁰⁾。その後、1830年にソリストとしてデビューをし、その時の演奏曲目はカルクブレンナーの『華麗なるロンド』作品101、ヘルツの『華麗なる変奏曲』作品23、ツェルニーの4台のピアノのための『四重協奏曲』、そしてクララの自作の主題にもとづく変奏曲であった¹¹⁾。クララのレパートリーは、彼女がロベルト・シューマンと結婚するまでヴィークによって決められており¹²⁾、主にヘルツやピクシス、ベッリーニなどの、技術を誇示するようなヴィルトゥオーゾの作品を演奏することが多かった¹³⁾。この演奏曲目の選択には、当時の大衆が好んだ音楽を反映させることで演奏会を成功に導き、クララの名を広めようとしたのと同時に、自身の名誉と収入を得ようとしたヴィークの策略がみられる。

さらに、7歳のときから18歳になるまで書かれたクララの日記は、実際にはヴィークがクララに代わって書いたものがほとんどであり¹⁴⁾、このことから彼は、演奏家として活躍させるために彼女の生活や精神を支配しようとしていたことが分かる。クララは、その日記を通して演奏旅行をどのように行うかについて学ぶことができたが、一方でヴィークにとってはクララのふりをして書いた文章を彼女に読ませることによって、自身の価値観を植え付けようとしたのである。彼のピアノ・レッスンにおける指導法は、後述するようにこのような支配願望は全く

9) ホフマン (2004)、339 ページ。

10) ライク (1987)、51 ページを参照。

11) 同上、526 ページを参照。

12) 同上、526 ページを参照。

13) 同上、530 ページを参照。

14) 同上、44-45 ページを参照。

みられない。しかし音楽面以外の指導においては、自身の商業的目的のために娘に勝手な考えをもたせないよう支配しようとしたことも、ここでは理解しておきたい。

2.2. 女性とピアノの関係性

19 世紀の少女にとって音楽は、「簡単な絵心、家計簿をつけられる計算力、裁縫、初歩的なフランス語、多少の文学的知識」¹⁵⁾などと同様に教養の一つとして重視された。しかし妻や母という女性としての役割ゆえに、女性にはわずかな教育で十分であり、専門的知識や能力は不必要であるとされた¹⁶⁾。それゆえ彼女らは、伴奏という形で家庭音楽に参加できるピアノを選んだ。

女性にピアノ、ギター、ハーブ、グラスハーモニカが推奨されたのはまた、それらの楽器が伴奏楽器として適当だったからでもあった。伴奏は、相手に寄り添ったり、すすんで従属したりといった、「女性に典型的」な特性にふさわしいものとみなされた。これらの楽器を弾くことができれば、自分が歌う時にみずから伴奏するばかりでなく、子供や夫、あるいは客が演奏する際に伴奏することができる、というわけである。¹⁷⁾

ピアノを弾く女性たちは、家族や友人との家庭音楽会に花を添え、中心的な存在となったのである。そして彼女らは、花嫁修業としてピアノを習うようになる。

貴族社会から市民社会へと移行した 19 世紀における音楽の大衆化に伴い、ピアノ人口が増加すると同時に、楽譜や楽器の需要が高まった。ホフマンによれば人気のあった楽譜の種類は、「ピアノ・レッスン用の曲や流行曲の楽譜、はやりのメロディーのヴィルトゥオーゾ風編曲、あるいはオペラや交響曲のピアノ版楽譜」¹⁸⁾であり、ここでいう「流行曲の楽譜」とはサロン用小品を指すのであろう。1820 年代を過ぎるとかつてピアノ音楽の中心を占めたピアノ・ソナタは、男性が弾く作品という風潮ができあがり、サロンで演奏をする女性たちは、親しみやすく軽

15) 西原 (2013)、118 ページ。

16) 同上、118 ページを参照。

17) ホフマン (2004)、74-75 ページ。

18) 同上、94 ページ。

妙な舞曲や、アリアの主題による変奏曲、ワルツ、ノクターンといった作品を好んで演奏したのである¹⁹⁾。

また、様々な種類の楽器がある中で、とりわけ女性にピアノがあてがわれた理由について、ホフマンは次のような見解を述べている。

1800 年頃、声は「もっとも自然」であるばかりでなく、またもっとも安価な楽器として女性に推奨されていた。その一方、よりによってもっとも高価な楽器であるピアノとハープも女性の楽器として選ばれた。女性の場合、職業につながるような徹底した音楽教育は前提とされていなかったが、そのことと高価な楽器を買うこととは矛盾しない。これらの楽器は、家具として所有者の威光を示すことができたからである。(…) 楽器、および楽器を演奏している女性は、市民階級の住まいを彩る家具調度の一部だったのである。²⁰⁾

この時代のピアノ楽器は、現代の例えば日本やコンサート会場において想像されるような黒いピアノではなく、彫刻や金メッキによって様々な装飾が施された。このような高価なピアノ楽器を家具として居間に置くことで、人々は社会的ステータスを誇示したのである。さらにホフマンは、ピアノ、ギター、ハープ、グラスハーモニカは女性にふさわしい楽器であり、一方でそれ以外の弦楽器や管楽器は女性には不適切であるとしている²¹⁾。当時は正しい姿勢を身につけ、その姿勢を保つために様々な整体矯正器具が考案されるほど、動きのないことが女性の理想的な身体状態であった²²⁾。それゆえに、椅子の上に座ったまま手だけを動かせば良いピアノ楽器は、美学的視点においても良好であると考えられた。

2.3. 19 世紀における音楽教育法

19 世紀の市民階級における一般的な音楽教育法は、一言でいえば「単純で反復的な機械練習」であったといえる。そのことを象徴するのが、ピアノ教育が普及すると同時に需要が高まったピアノ初心者のための「ピアノ教則本」と「指の矯

19) 西原 (2013)、120-123 ページを参照。

20) ホフマン (2004)、73-74 ページ。

21) 同上、74-75 ページを参照。

22) 同上、35 ページを参照。

正器具」である。岡田暁生の『ピアニストになりたい！19世紀のもうひとつの音楽史』には、フンメル、カルクブレンナー、ツェルニー、モシュレスといったヴィルトゥオーゾと呼ばれる音楽家たちの教本が挙げられている。パターン練習で埋め尽くされた最初の教本は、1828年に出版されたフンメルのものである²³⁾。この教本は、指の力を均質化することを目的とし、また即興演奏にも応用できるようになっている²⁴⁾。そして1831年出版のカルクブレンナーの教本には、5指練習のために「ハンドガイド」²⁵⁾という器具を用いて手首を固定し、各小節を5、6回繰り返すように指示されている²⁶⁾。そしてその後、1839年に出版されたツェルニーの教本には5指練習は出てきていないが、初心者指の動かし方を教えることを目的とした内容となっている²⁷⁾。またツェルニーの練習曲『60番』は、それぞれ練習回数が決められており、このような数値目標が書き込まれた練習曲はおそらく初めてのことであり²⁸⁾。さらに1840年出版のモシュレスの教本は、特に5指練習に特化しており、指の筋力を増強することを目指した²⁹⁾。例えば、いくつかの鍵盤を指で押さえながら、残りの指で鍵盤を打つといった練習法である³⁰⁾。岡田によれば、19世紀初期の練習曲はまだ「楽曲」と言うことができ、クレメンティの『グラドゥス・アド・パルナッスム』や、ベートーヴェンもレッスンで用いたといわれるクラマーの『ピアノのための練習曲』、そしてツェルニーの『50番』は、ある程度きちんとした楽曲の体裁がとられているが、それに対し、19世紀の中頃に出版された練習曲は、「もはや音楽とはいえない、純然たる指体操のドリル」³¹⁾であったという。

また、指の矯正器具においては、ヨハン・ベルンハルト・ロギールが1814年に初めて、「キロプラスト Chiroplast」という器具を考案した³²⁾。これは、手首を

23) 岡田（2008）、68ページを参照。

24) 同上、68-72ページを参照。

25) 後述するロギールのキロプラストの改良型。カルクブレンナーによって、教本と同じ1931年に発売された。岡田（2008）、117-120ページを参照。

26) 同上、79ページを参照。

27) 同上、75-76ページを参照。

28) 同上、77ページを参照。

29) 同上、83-88ページを参照。

30) 同上、84-87ページを参照。

31) 同上、67ページ。

32) 同上、112ページを参照。

上下に揺らさず、鍵盤と水平にして弾く習慣を身につけ、また身体を出来るだけ動かさない弾き方を習得させる器具である³³⁾。また、1836年にアンリ・ヘルツによって考案された「ダクティリオン Dactylion」は、指の筋肉増強を目的として作られた最初の器具の一つである³⁴⁾。鍵盤の上に左右5個ずつ、ばねと連結している吊り輪があり、その穴に指を突っ込んで弾くと、独立して指を動かすことができ、筋肉を増強することができるという器具である³⁵⁾。そしてその後、メトロノームの考案者として知られるネポムク・メルツェルの弟レオンハルト・メルツェルは1837年に、「フィンガーシュネラー（指を速くする器具）」というトリルを弾けるようにするための器具を考案した³⁶⁾。これは特に、腱の構造上高く持ち上げることのできない薬指のための器具であり、これを使えば薬指を1時間に3600回上下させることができる³⁷⁾。また、「フィンガー・シュパンナー（指拡張器）」という指と指の間がよく開くようにするための器具も発明された³⁸⁾。

このような器具の使用は教師も必要なく、練習時間の縮小が可能であるため合理的である。そして、指を均質化・強化する練習曲や、一種の拷問のような器具を用いて練習することは、少女の精神を修養し、忍耐と勤勉を学ばせる「しつけ」といった意味では、有効的であったかもしれない。しかし一方で、この「単純で反復的な機械練習」を用いて少女たちをピアノの前に拘束することで、彼女たちに勝手な考えを持たせないように支配しようとした意図もみられるのではないだろうか。

この19世紀の教育がもたらした影響について、フリースは次のような見解を示している。

33) 岡田（2008）、122ページを参照。

34) 同上、124ページを参照。

35) 西原（2013）、151ページを参照。

36) 岡田（2008）、129ページを参照。

37) 同上、129ページを参照。

38) 同上、131ページを参照。

社会文化的な発展は、「下手くそな」演奏者が急速に増加したこと、そしてピアノ演奏の「非正統的な教育」がじきに現実となったことにさらに力を貸した。³⁹⁾ (筆者訳)

つまり、器具を用いた「機械的な練習」は表面的な音楽しか生み出さないというのである。19世紀にピアノ人口が爆発的に増加すると同時に、専門知識をほとんど持たないディレッタントもピアノ教師として認められるようになり、また、親にとっても娘がただ何曲かピアノを弾けるようになれば良いという考えから、初期教育においてはレッスン料の安い教師で十分であるとされた⁴⁰⁾。当時のレッスン料は教師のランクによって異なり、名教師は高額なレッスン料を要求したが、一方で無名のピアノ教師はレッスン料の安さで生徒を集めようとした⁴¹⁾。このような質の低いピアノ教師にピアノを習うことによって、「下手くそな」演奏者が増加したのだ。この間違った方向へと進んでしまった音楽教育とは反対に、ヴィークは進歩的な音楽教育を行っていたといえる。

3. フリードリヒ・ヴィークの音楽教育法

フリードリヒ・ヴィークは、クララの他にもロベルト・シューマンやハンス・フォン・ビューローなど著名な音楽家を輩出し、自身の音楽教室でも生徒を指導した音楽教育者であり、またピアノ楽器や楽譜、矯正器具などを販売するピアノ商店を営む実業家でもあったが、驚くことに彼はほとんど音楽教育を受けたことがなかった。彼が実際にピアノのレッスンを受けたのはヨハン・ペーター・ミルヒマイヤーのもとでの6時間分ほどだけであり、独学で音楽を勉強した⁴²⁾。ルソーやバセドー、ペスタロッチの教育論に影響を受けたヴィークは、家庭教師時代⁴³⁾の読書と体験を基に指導にあたったのだ。

前章で述べたように、19世紀の音楽教育は指の矯正器具そして単純で反復的な

39) Vries (1996), S. 26.

40) Vgl. Köckritz (2007), S. 346f.

41) 西原 (2013)、145 ページを参照。

42) ライク (1987)、19 ページを参照。

43) ヴィークは大学での神学の勉強を終えた後、富裕家庭の私的な家庭教師として9年間、いくつかの貴族家庭で働いた。家庭教師は、金も縁故関係ももたない当時のドイツの大学卒業生にとってはお決まりの仕事であった。ライク (1987)、19 ページを参照。

練習曲の使用が主流であり、ヴィルトゥオーゾのような技術を誇示する演奏やサロン小作品などの軽妙な楽曲が好まれた。しかしヴィークは、これらを「正反対の美 *entgegengesetzte Schönheit*」⁴⁴⁾、「醜い美 *häßliche Schönheit*」⁴⁵⁾、「歪んだ流行 *verzerrter Geschmack*」⁴⁶⁾、「表面的なこと *Aeußerlichkeiten*」⁴⁷⁾と呼び、批判している。ヴィークはこれ対して、美しく洗練されたピアノ演奏の基礎は歌うことにあるとし、「歌うような美しい音を奏でること」、そして生徒の「個性を尊重すること」を目指した音楽教育を行った。次節ではこの2点の具体的内容についてみる。

3.1. 「歌うような美しい音を奏でる」ための教育法

ヴィークは1853年に『ピアノと歌』という論文を著し、その中で次のような5つの段階モデルを確立している。

第一段階。(…)生まれてから2、3年の間は(…)多くのそして純粋な音を聴かせるべきである。例えば音楽や歌などである。(…)

第二段階。(…)4-7歳。(…)ここでは、はじめは実際の楽器を使わないにしても、机の上で正しい指の動きをすることで技術の習得が始まる。誕生の時から耳にしている美しい音を、いまや自分自身でもう生み出すべきであり、それに加えて、毎日の練習を通して習得しなければならない非常に速いが静かな指の動きを身に付けるべきだと(学習者に)言う。(…)

第三段階。(…)7-12歳。反抗的な態度が始まる。そして同時に楽譜の学習を始める、ただしベートーヴェンはやらない。(…)

第四段階。(…)そっと控えめにベートーヴェンやショパン、シューマンそしてそれに類似したものを試なさい。(…)

第五段階。(…)18歳。(…)この年齢の学習者に関してはそれぞれの個性に合わせなさい。全く好きなように弾きなさい。(…) ⁴⁸⁾ (筆者訳)

44) Mäkelä/Kammertöns (1998), S. 131.

45) Ebd. S. 131.

46) Ebd. S. 218.

47) Ebd. S. 169.

48) Ebd. (1998), S. 139ff.

ヴィークは、それぞれの年齢に合わせて教育プログラムを作成した。第一段階の生まれてからの2、3年間は、音楽や歌を多く聞かせるように指示している。幼少期に耳にした音色はその後、自分でピアノの音を出す際の基礎となるであろう。

第二段階では、4歳から7歳までにテクニックを身に付ける練習が始まる。ヴィークはこの初期教育において、すでに前述した指の矯正器具「キロプラスト」を考案したロギールの教授法を取り入れ、クララのレッスンや自身の音楽教室に応用した⁴⁹⁾。この教授法をライクは3つの構成要素に分けて説明しており、一つ目は「キロプラスト」の使用、二つ目が熟達段階の相異なる生徒の同時的集団教育、そして三つ目が音楽理論と和声学の学習である⁵⁰⁾。ヴィークは、特にこの「キロプラスト」の使用を重視した。ヴィークは手首を上下させたり、体全体を動かして音を出す弾き方を批判しており、むしろ静かな手で、正しい姿勢で弾くことを推奨していることは⁵¹⁾、このロギールの影響が大きいといえよう。

また、ロギール教授法の3つ目の音楽理論に関して、ヴィークはここでいう第三段階の楽譜を読み始める前に勉強させている。

ヴィークの生徒たちはすべて、しっかりした良い音を出すことに集中できるように、最初は耳で聞いて弾くことを教えられた。楽譜が読めるようになる以前に、彼らは皆テンポと拍子を理解し、すべての調の音階とⅠ、Ⅳ、Ⅴ度和音のカデンツ進行を弾くことができた。彼らはすべての調で三和音や属七の和音を見つけ出し、弾いたりすることを要求され、そして、彼ら自身の短い曲を即興したり作曲したりするという新しい方法で、学んだことを使ってみるように言われた。⁵²⁾

楽譜を読む前に、基礎的音楽理論を耳と手のみを頼りに学ぶことで、ピアノの音と鍵盤に馴染ませ、自然な音楽を体に染み込ませることを目的としたのであろう。

そして第四段階では、音楽性に優れたベートーヴェンなどの作品を使って勉強し、その後このような教育を受けて第五段階の成人になると、好きなように自分の音楽を表現することが可能となるのである。クララの演奏会レパートリーは前

49) ライク (1987)、588-589 ページを参照。

50) 同上、588 ページを参照。

51) Vgl. Köckritz (2007), S. 358.

52) ライク. (1987)、590 ページ。

述したように、神童の時代は聴衆に技術を見せつけるようなヴィルトゥオーゾの作曲家の作品を演奏していた。しかし、その後クララはレパートリーやプログラム構成に変革をもたらしている⁵³⁾。1840 年以降、彼女は当時の聴衆にとってまだお堅い作品であったバッハのフーガやベートーヴェンのソナタなどをプログラムに取り入れ、現代の音楽会の典型的な形式、つまりバッハの作品から始まり、ベートーヴェンのソナタ、そして次にシューマン、ショパン、メンデルスゾーンなどの短い形式の曲が続くプログラム構成を形成した⁵⁴⁾。当時の流行であったヴィルトゥオーゾ作品のような表面的な音楽ではなく、ベートーヴェンのように優れた音楽性を伴った内面的に深い音楽を用いて勉強したことは、長年にわたる音楽活動に多大なる影響を与え、有用であったに違いない。

3.2. 「個性を尊重する」教育

ヴィークは生徒の指導にあたる際、ただ音楽教師として音楽知識を伝授するのではなく、生徒それぞれの個性に合わせた教育を行おうとした。

私は可能な限り、生徒のその時々気分に合わせて—私はレッスン毎に、どの子供にも、いつも新しい気持ちで、そしていつも別人のように接した。⁵⁵⁾ (筆者訳)

当時、神童とみなされた子供たちは学校教育も受けずに一日 10 時間以上もピアノの前に縛り付けられたのに対し、ヴィークは練習時間に関して、「もし生徒が頻繁に練習し、一分一分の練習を有効に使うなら、十分間の練習でも効果があげられる」⁵⁶⁾と考え、「生徒たちに毎日、しかし彼らが新鮮な気分るときだけ練習する」⁵⁷⁾ことを指示した。また、上流階級や下層階級といった貧富の差に関係なく、子供に才能さえあれば教育を行う義務があると考え、貧しい家庭の子供には経済的にも支援をした⁵⁸⁾。そして生徒をディレッタントにするか、あるいはヴィルトゥオ

53) ライク (1987)、533 ページを参照。

54) 同上、533 ページを参照。

55) Mäkelä/Kammertöns (1998), S. 37.

56) ライク (1987)、598 ページ。

57) 同上、591 ページ。

58) Vgl. Köckritz (2007), S. 360.

ープにするかといった区別をすることなく教育を行った⁵⁹⁾。それまでの音楽教育においては、機械的で体系的な練習によって少女を支配しようとした意図がみられたが、ヴィークはむしろレッスンに際しては、画一化しない教育を重視し、個性を尊重し、生徒それぞれの能力や才能に合わせて指導しようとしたといえる。

4. 結び

19 世紀における音楽教育に比べ、進歩的で独自のともいえるヴィークの教育法はクララの音楽活動に大いに影響を与えたといえる。

当時、職業音楽家として活躍した女性はほとんど存在しない中、クララは晩年まで公の場での演奏活動を続けた。そしてそれだけではなく、演奏会の場において暗譜で演奏するといった、当時としては例のない形で舞台に立ち、さらにプログラム構成までも変革させている。作曲家としても多くの作品を手がけ、今現在もそれらの楽譜を目にすることができるのは彼女の才能ゆえであろう。またフランクフルトの音楽学校での教師時代には、唯一人の女性教師として多くの生徒の指導にあたり、彼女の教育を受けたいがために、イギリスやハンガリー、ポーランドなど国外からレッスンを受けにくる生徒もいるほどであった。さらに、クララはロベルトの楽譜を校訂し、また演奏会で彼の曲を演奏することで、夫の作品を世に広めようとした。このことは、職業だけではなく、クララなりに妻としての自身の役割を果たそうとしたことが伺える。

このように、クララは当時の女性職業音楽家といった立場からすると、ひときわ目立つ業績を残したといえる。現在の音楽家の活動にもつながる彼女の音楽業績は進歩的であり、他に例のない彼女の音楽活動の基礎を築いたヴィークの音楽教育法は革新的であったといえよう。

59) Vgl. Köckritz (2007), S. 343.

参考文献

一次文献

Mäkelä, Tomi/Kammertöns, Christoph (Hrsg.): *Friedrich Wiecks Clavier und Gesang und andere musikpädagogische Schriften*. Bockel Verlag: Hamburg 1998.

二次文献

池田忍／小林緑（編）『ジェンダー史叢書 第4巻 視覚表象と音楽』明石書店、2010年。

ヴェーマイヤー、グレーテ『カルル・チェルニーーピアノに囚われた音楽家ー』（岡美知子訳）音楽之友社、1986年。

岡田暁生（監修）『ピアノを弾く身体』春秋社、2003年。

岡田暁生『西洋音楽史 「クラシック」の黄昏』中公新書、2005年。

岡田暁生『ピアニストになりたい！ 19世紀もうひとつの音楽史』春秋社、2008年。

河合節子／野口薫／山下公子（編）『ドイツ女性の歩み』三修社、2001年。

ケネソン、クロード『音楽の神童たち 上』（渡辺和訳）音楽之友社、2002年。

小林緑（編）『女性作曲家列伝』平凡社、1999年。

ザルメン、ヴァルター『コンサートの文化史』（上尾信也／網野公一訳）柏書房、1994年。

椎名亮輔『狂気の西洋音楽史 シュレーバー症例から聞こえてくるもの』岩波書店、2010年。

シュヴァープ、ハインリヒ・W『コンサート：17世紀から19世紀までの公開演奏会』音楽之友社、1986年。

シュテークマン、モニカ『クララ・シューマン』（玉川裕子訳）春秋社、2014年。

ドリンガー、ソフィー『音楽と女性の歴史』（水垣玲子訳）學藝書林、1996年。

西原稔『新編 音楽家の社会史』音楽之友社、2009年。

西原稔『ピアノ大陸ヨーロッパ 19世紀・市民音楽とクラシックの誕生』アルテス・パブリッシング、2010年。

西原稔『ピアノの誕生・増補版』青弓社、2013年。

日本ドイツ学会編『ドイツ市民文化の光と影』成文堂、1991年。

- 姫岡とし子／川越修（編）『ドイツ近現代ジェンダー史入門』青木書店、2009 年。
- ホフマン、フライア『楽器と身体 市民社会における女性の音楽活動』（阪井葉子／玉川裕子訳）春秋社、2004 年。
- 安田寛『パイエルの謎 日本文化になったピアノ教則本』音楽之友社、2012 年。
- ライク、ナンシー・B『クララ・シューマン 女の愛と芸術の生涯』（高野茂訳）音楽之友社、1987 年。
- ラデュリー、E・ル・ロワ／サカン、ミシェル（編）『図説 天才の子供時代』（二宮敬監訳）新曜社、1998 年。
- リーガー、エヴァ『音楽史の中の女たち なぜ女流作曲家は生まれなかったのか』（石井栄子／香川檀／秦由紀子訳）思索社、1985 年。
- レブロン、カトリーヌ『クララ・シューマン—光にみちた調べ』河出書房新社、1990 年。
- 渡辺裕『音楽機械劇場』新書館、1997。
- Köckritz, Cathleen: *Friedrich Wieck, Studien zur Biographie und zur Klavierpädagogik*. Georg Olms: Hildesheim 2007.
- Vries, Claudia de: *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann, Interpretation im Spannungsfeld von Tradition und Individualität*. Schott Musik International: Mainz 1996.

（すぎやま・まゆみ 学習院大学大学院人文科学研究科博士前期課程）

Friedrich Wiecks Musikpädagogik

Neuerungen und ihr Einfluss auf Clara Wieck

MAYUMI SUGIYAMA

In dieser Arbeit wird erörtert, welchen Einfluss die Musikpädagogik Friedrich Wiecks (1785-1873) auf die musikalische Tätigkeit seiner Tochter Clara Wieck-Schumann (1819-1896) ausübte. Im 19. Jahrhundert sollten sich Frauen nach ihrer Heirat als gute Frauen und gute Mütter für ihre Familien verwenden. Trotzdem blieb Clara auch nach ihrer Heirat mit Robert Schumann (1810-1856) musikalisch tätig.

Für bürgerliche Mädchen des 19. Jahrhunderts bestand Bildung auch darin, Klavierspielen zu lernen. Außerdem besaßen Frauen, die Klavier spielen konnten, einen hohen Status. Man war damals der Meinung, dass sich das Klavierspielen besonders für Frauen eigne, da es bei der Hausmusik innerhalb der Familie oder mit Freunden ausgeübt wurde. Auch die Ästhetik des Klavierspielens, die ohne Körperbewegung nur die Hände einsetzt, spielte dabei eine Rolle.

Im 19. Jahrhundert lernten bürgerliche Mädchen mit Geräten und Etüden für Anfängerinnen Klavier. Man trainierte mit dem „Chiroplast“ von Logier usw., einem Gerät zur richtigen Handbildung. Außerdem setzten die Etüden von Hummel, Moscheles und Czerny usw. das Ziel, eine gleichmäßige Kraft in allen Fingern zu erzeugen. Diese Ausbildungsmethode bestand aus Wiederholungsübungen von einfachen Bewegungen. Es gab jedoch die Ansicht, dass diese Übungsmethode eine so genannte „schwarze Pädagogik“ sei, weil sie nur ein automatisches und oberflächliches Spielen hervorbringen würde.

In seiner Schrift „Klavier und Gesang“ kritisierte Wieck aktuelle Erscheinungen, beispielsweise die massenhaften Kompositionen seichter Salon- und Unterhaltungsmusik und virtuose Aufführungen, und bezeichnete sie als „entgegengesetzte Schönheit“, „häßliche Schönheit“, „verzerrten Geschmack“, und „Äußerlichkeiten“. Seiner Meinung nach war Gesang der unmittelbare Ausdruck des Empfindens und sollte die Grundlage für das Instrumentalspielen sein. Beim Klavierunterricht seiner Schüler legte er daher Wert auf

schön gesungene Töne und die Individualität seiner Schüler. Die Wiecksche Musikpädagogik ist im Vergleich zur automatischen Übungsmethode sehr fortschrittlich und innovativ. Clara konnte sich mit dieser Methode über viele Jahre als Pianistin, Komponistin, Musikpädagogin und Herausgeberin der Werke von Robert Schuman betätigen und ihr Publikum mit herausragenden musikalischen Aufführungen begeistern.